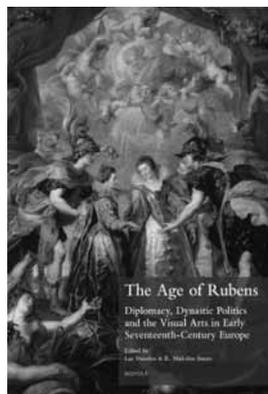


gebündelt oder kritisch reflektiert. So wird beispielsweise auf der Allegorie des Gehörs aus dem Sinne-Zyklus die im Zentrum sitzende Personifikation des Hörsinns einleitend zutreffend als „personification of Hearing“ angesprochen (60), doch wird nur zwei Seiten weiter behauptet, die Bedeutung dieser Figur sei nicht ganz klar: „She may stand for Euterpe, the muse of flute music and lyric poetry, or Erato, the muse of love poetry or hymns. Her nudity and the presence of a cockatoo might on the other hand suggest that she can be regarded as Venus. But she may simply be a nymph“ (62). Hier hätte man sich statt des vollständigen Referates aller geäußerten Meinungen ein klares Fazit und dessen sachgerechte Begründung gewünscht. Dennoch bietet der jüngste Band des Rubens-Corpus gerade durch die Ausbreitung des Materials zahlreiche Einsichten, die der weiteren Forschung als Ausgangspunkt dienen können. Im Vergleich zu dem als Meilenstein der Forschung zu wertenden Band zu den *Mythological Subjects* bleibt der Band zu den Kooperationen mit der Brueghel-Werkstatt hinter den mit ihm verbundenen Erwartungen zurück. Als Materialsammlung und Teil des Gesamtprojektes bleibt dieser Teil des Werkverzeichnisses von Peter Paul Rubens aber dennoch ein verdienstvoller Beitrag.

NILS BÜTTNER

Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

2007, hrsg. von Anne T. Woollett und Ariane van Suchtelen, Los Angeles 2006, S. 216–251; Jan Kelch, *Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Gemälde im Besitz der Gemäldegalerie Berlin*, Berlin 1978.



Luc Duerloo und R. Malcolm Smuts (Hrsg.); *The Age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe*; Turnhout: Brepols Publishers 2016; 302 S., 21 farb. u. 81 s/w-Abb.; ISBN 978-2-503-54948-4; € 95,00

Der Titel dieses Tagungsbandes, hervorgegangen aus der 2012 im Rubenianum in Antwerpen abgehaltenen Konferenz *The Age of Rubens*, verheißt Großes. Die von Peter C. Sutton 1993 bis 1994 realisierte Ausstellung in Boston und Toledo mit gleichnamigem Katalog unter Mitarbeit zahlreicher namhafter Kunsthistoriker wie David Freedberg oder Hans Vlieghe ist bis heute ein Meilenstein kunsthistorischer Forschung zu Peter Paul Rubens.¹ Konzentrierte sich die Bearbeitung des Schwergewichts Rubens bei Sutton noch vorwiegend auf eine stilistische Einordnung, wagen Luc Duerloo und R. Malcolm Smuts den Schritt zu einer interdisziplinären Kontextualisierung. Der Titelzusatz

¹ Vgl. *The Age of Rubens*, Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts Boston und Toledo Art Museum Toledo, hrsg. von Peter C. Sutton, Gent 1993.



Guido Reni, *Abduction of Helen*, ca. 1627–1629, Paris, Musée du Louvre (112)

Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe weist den Anspruch aus, keine traditionelle, rein an der Ikonografie oder am Stil orientierte Kunstgeschichte zu betreiben, sondern Kunstgeschichte mit Fragen aus der Politik- und Sozialgeschichte zu vereinen (9). Diese gemeinsame Betrachtung ist auch richtig angeraten, sind doch diese drei Bereiche in der Frühen Neuzeit allein schon durch Hofkünstler und höfische Auftraggeber untrennbar miteinander verbunden.

13 Beiträge umfasst dieser Band, formuliert von Kunsthistorikern und Historikern. Die Herausgeber sahen im Sinne der Vergleichbarkeit einen Betrachtungszeitraum von 1615 bis 1630 vor. Ziel war es, verschiedene Methoden und Themen internationaler Forschung gemeinsam vorzustellen. (8) Die methodischen Ansätze erstrecken sich dabei auf biografischen Daten von Künstlern und Auftraggebern basierter Forschung, der Konzentration auf sozialer, politischer und interessensgruppenspezifischer Verbindungen an europäischen Höfen, der Analyse von Symbolsprache, *material culture* bis hin zu ikonografischen Untersuchungen. (17) Allen Aufsätzen gemein ist der Blick auf Rubens' Kunst und dessen Verflechtungen mit höfischer Politik und Diplomatie – mit einer gelegentlichen Ausweitung auf andere zeitgenössische Hofkünstler (unter anderem dank Osbornes Aufsatz zu Anthony van Dyck). (181–196) Da Rubens nicht nur national, sondern auch international Karriere gemacht und andere beeinflusst hat, übertreten die Beiträge ebenso die Grenzen der Südlichen Niederlande hin zu französischen, britischen, spanischen sowie Beispielen aus dem Heiligen Römischen Reich. Dabei stehen zum einen Sammlungskomplexe, Aufträge und Auftraggeber im Vordergrund; zum anderen wird Rubens' politisches und diplomatisches Engagement bei verschiedenen Gelegenheiten zur Diskussion gestellt. Konsequentermaßen untersuchen die Autoren den gegenseitigen Einfluss von Kunst, Politik und sozialen Verbindungen, deren Zusammenwirken besonders bei der Frage nach der Funktion von Kunst zum Vorschein kommt. (9–17)

Peter Paul Rubens, Allegory of Peace and War (Minerva protecting Pax from Mars), 1629, London, National Gallery (144)



Smuts und Duerloo geben dem Leser in der Einleitung bereits eine Einführung in die Politik und Diplomatie der Frühen Neuzeit und Rubens' Karriere sowie den roten Faden der Publikation in die Hand. Über allem schwebt die Einschätzung, dass sich Rubens bei seiner Kunstproduktion den zeitgenössischen, besonders den politischen Gegebenheiten nur schwer entziehen konnte und Motive infolgedessen nicht nur seinen persönlichen Vorlieben entstammten. Sie wurden vielmehr mit dem jeweiligen Auftraggeber auf politische Intentionen abgestimmt. Dass sich Rubens in diesem Sinne in dem Schnittfeld zwischen Künstler und Akteur auf dem politischen und diplomatischen Parkett bewegte, verdeutlichen die Beiträge von Auwers, Adamson und Silver. (9–17) Dass der Anbringungsort und eine mögliche Verbreitung des Bildes bei der Beurteilung der Funktion eine entscheidende Rolle spielt, haben sich vor allem Smith und Ducos einverleibt. (127–141) Colantuono zeigt in seinem Beitrag ferner auf, dass (unterschiedliche) Rezipienten auch nach einer entsprechenden Bildgestaltung fragten. (111–125)

Was die Diplomatie betrifft, so verweisen die Beiträge darauf, dass einerseits bei Rubens (und zum Beispiel bei Van Dyck) das Interagieren mit wichtigen Auftraggebern zu der Bildung eines entsprechend einflussreichen sozialen Netzwerks führte. So kam es unter anderem, dass Rubens zum Teil seinen Künstlerstatus für diplomatische Geschicke und auch zur Vernetzung von anderen Akteuren einsetzen konnte (Morselli). (21–37) Ein zweiter, damit verbundener Aspekt verdeutlicht, dass für erfolgreiche diplomatische Verhandlungen Kunstwerke ihren Beitrag leisten konnten: Diplomatie statt in gesprochenes Wort in bildgestalterische Strategien umwandeln. Um diese Bildstrategien im höfischen, diplomatischen Kontext verstehen zu können, müssen auch die sozialen Bedingungen zu Hofe erarbeitet werden – wie Griffey, Oliván Santaliestra sowie Courtright an verschiedenen Beispielen belegen. (39–63; 197–212 u. 213–234)

Ein Sammelband ist zumeist von Heterogenität geprägt, so auch dieser. Heterogen sind die inhaltlichen Schwerpunkte – hier vor allem auch der jeweilige rubensspezifische Anteil, aber auch die Qualität der Beiträge. Als besonders erkenntnisreich und inspirierend sind die Aufsätze von Anthony Colantuono und John Adamson und zur Lektüre äußerst zu empfehlen. Gerade im Dreischritt Colantuono – Auwers – Adamson zeigt sich eine intelligent aufgebaute Aufsatzanordnung:

Colantuono beschäftigt sich mit qualitativ hochwertigen Kopien, die im Rahmen der politischen Reibereien des 30-jährigen Krieges entstanden sind. Es geht um Guido Renis *Raub der Helena*, deren Entstehung im Zusammenspiel von Kardinal Francesco Barberini und europäischen Eliten wie König Philip IV. von Spanien von Colantuono bereits in einer 1997 veröffentlichten Untersuchung nachgezeichnet wurde. Darin beschrieb er die Barberini als Auftraggeber, die Kunstwerke (unterschiedlicher Art) strategisch für diplomatische Zwecke einsetzten. So konnten mit einer bestimmten kodierten Bildsprache und Rhetorik schwer zu kommunizierende politische Meinungen und Ideologien vermittelt werden. Das Entscheidende der Kunst war demnach nicht ihre künstlerische Innovation oder Ausführung, sondern die kodierte ikonografische Botschaft. Dabei wurden Motive, Geschichten oder Allegorien aus der klassischen griechischen und lateinischen Literatur auf zeitgenössische Gegebenheiten übertragen. Colantuono nennt diese Methode „mute diplomacy“. (111) In seinem Aufsatz untersucht er ausführlich, ob dies auch auf Kopien des so konzipierten Originals zutraf. Kurz gesagt: Ja, gerade weil es vorwiegend auf den Inhalt ankam. Die Aussagen wurden als politischer, diplomatischer oder moralischer Zeigefinger durch die Vervielfältigung als Meinungsbildung sogar noch verstärkt. Was diesen Beitrag jedoch besonders spannend macht, ist der Verweis auf Rubens. Für Rubens als Künstler mit diplomatischem Geschick liegt die Gestaltung solcher Kunstwerke mit politischem Gehalt nahe. Für Originale fertigte Rubens – wie Colantuono zeigt – vielfach Motive mit politischen Botschaften an. Doch ob ebenso Kopien angefertigt wurden, um die Botschaft noch weiter zu vertreiben, bleibt fraglich. Colantuono geht nicht davon aus, unter anderem weil die Situation in Rom und bei den Barberini eine ganz andere war als in den Südlichen Niederlanden.

Einmal angesprochen sollten die diplomatischen Bemühungen des Peter Paul Rubens im folgenden Aufsatz von Auwers genauer herausgearbeitet werden. Viele Überlegungen sind richtig und interessant, verdeutlichen sie doch, wie verwoben Rubens mit der nationalen und internationalen Diplomatie war. Jedoch schlichen sich kleinere Missverständnisse ein, die zum Teil der fehlenden Konsultation oder des Missverstehens nichtanglosächsischer Literatur geschuldet sein könnten.

Wie Rubens Kunst und Diplomatie miteinander verband – im Grunde als Weiterführung des Aufsatzes von Auwers – arbeitet Adamson danach in einem tief durchdachten, klugen und von Erkenntnissen nur so strotzenden Aufsatz zu Rubens' diplomatischem Einsatz in England in den Jahren 1629 bis 1630 heraus. In dieser Zeit herrschte ein Konflikt zwischen England und Spanien – ein Unterkapitel des 30-jährigen Krieges. Das einzige in der Zeit seines Engländeraufenthalts doku-

mentierte Werk, welches er als diplomatisches Geschenk für Charles I. produzierte, setzte genau an dieser schwierigen politischen Situation an. Mit einer präzisen technischen – mit Blick auf die verschiedenen Entstehungsphasen – und ikonografischen Analyse des in der National Gallery in London bewahrten Gemäldes *Friedensallegorie* von 1629, gelingt es Adamson nachvollziehbar zu machen, wie Rubens auf veränderte politische Bedingungen und dafür benötigte diplomatische Einwirkungen mit einer angepassten Bildsprache reagierte. Adamson stellt zwei Entstehungsphasen fest. Da sind neben Ergänzungen ganzer Bildteile auch der Einsatz von politisch konnotierter Farbgebung und Wahl der Kleidung sowie konkrete allegorische Verweise auf den Konflikt und seine mögliche Lösung zu finden. Diese Bildsprache verstand nicht nur der literarisch geschulte und unter anderem politisch gebildete Rubens, sondern auch die zu erwartenden Rezipienten der entscheidungsbemächtigten Konfliktparteien. Rubens agierte in diesen Tagen, wie Adamson aufzeigt, mehr in diplomatischer Mission, statt als ausführender Künstler. Adamson spricht sogar von einem „counsellor of kings“ (169) – ein neuartiger Aspekt von diplomatischen Bemühungen. Dass ein Maler diese Funktion innehatte, entsprach schon einem Renaissance-Ideal, dem *pictor doctus*. (169) Der Nebeneffekt dieser Art von Engagement war nicht nur die Anerkennung der Beratung, sondern auch die des Beratenden, dem Maler Peter Paul Rubens.

Was die Erwartungen an eine Publikation mit dem fast schon inflationär verwendeten Titel *The Age of Rubens* betrifft, nämlich einen umfassenden Überblick über Rubens und seine Zeit zu präsentieren, kann generell und im Speziellen von einem Tagungsband nicht geleistet werden. Im Übrigen blieb dies auch Sutton verwehrt. Dass diese Absicht auch nie das Ziel der Herausgeber war, machen sie jedoch bereits in der Einleitung deutlich. (8) Vielmehr verstehen sie ihren Beitrag als Appell an Forscher, sich vermehrt interdisziplinär und unter Anwendung verschiedener Methoden – auch in Kombination – mit diesem Bereich der (Kunst-)Geschichte zu beschäftigen. (8) Der Anreiz, dabei auch auf die Zeit vor 1615 und nach 1630 zu schauen, wird dadurch geschaffen, dass noch viele Barockkünstler in höfischem Milieu einer Bearbeitung bedürfen und auch eine weiterführende, in der Einleitung formulierte Frage erst einmal konkret Einzug in die aktuelle Forschung halten muss: „Did court painting draw upon and contribute to the visual culture of the wider population and, if so, how did exchanges between dynastic iconography and the public imagination work?“ (17) Da sich manche Forschungsansätze oder gar -projekte bereits zumindest am Rande mit dieser Frage beschäftigen – hier zu nennen sind die Projekte der KU Leuven (MapTap/Coral) und der University of Amsterdam (ECARTICO) – kann davon ausgegangen werden, dass Forschung in diesem Sinne sicherlich folgen wird.² Die Lektüre dieses Tagungsbandes macht auf alle Fälle neugierig, welche Fragen und Antworten sich aus weiterer Forschung noch entwickeln könnten.

SABRINA LIND
Stuttgart

² Vgl. <http://maptap.be/> und <http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/> [Stand: 10.11.2016].